

MIRÓ MIT DER THEATERGRUPPE "LA CLACA", SANT ESTEVE DE PALAUTORDERA, 1977

MIRÓ UND DAS THEATER

MIRÓ FÜHLTE SICH LEIDENSCHAFTLICH ZUR BÜHNE HINGEZOGEN. ER WOLLTE ALLES ERLEBEN, WAS IN DER BÜHNENWELT PULSIERT: "DEN GRUNDELEMENTEN DES THEATERS HAFTET ETWAS WUNDERVOLLES AN", SCHRIEB DER KÜNSTLER 1932. MIRÓS AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM PHÄNOMEN THEATER VOLLZIEHT SICH AUF DOPPELTE WEISE: DIE BÜHNE DIENTE IHM ALS MOTIVFUNDUS FÜR SEINE STAFFELEIGEMÄLDE, SEINEN BEDEUTENDSTEN BEITRAG ZUR DARSTELLENDEN KUNST LEISTETE ER JEDOCH ALS KOSTÜM-UND BÜHNENBILDNER.

ISIDRE BRAVO, DOZENT FÜR GESCHICHTE DER BÜHNENMALEREI AN DEM INSTITUT DEL TEATRE IN BARCELONA



© F. CATALÀ-ROCA

MIRÓ MIT DEN FIGUREN FÜR DAS SCHAUSPIEL *MORI EL MERMA*, 1977

In einer Photographie aus den 50er Jahren, in einem Flamenco-Tanzlokal aufgenommen, sitzt Joan Miró an einem kleinen Tisch und beobachtet fasziniert die Tänzerin La Chunga. Es ist nicht ihr Gesicht, was den Maler in den Bann dieser genialen Tänzerin zieht, sondern vielmehr ihre kraftvolle Gestik; mit schwingvollen Bewegungen erzeugt die Tänzerin eine visuelle Harmonie unvergleichlicher Plastizität. Ihr Körper vibriert, ihre Kleidung wirkt fast lebendig, beide Elemente bringt die Chunga meisterhaft in Einklang oder läßt sie in kontrapunktischem Gegenspiel miteinander dialogisieren. Eine andere Aufnahme aus dem Jahre 1978 zeigt den Künstler in seinem Atelier, wo er die Kostüme und Vorhänge für das Schauspiel *Mori el merma* entwarf. Regungslos betrachtet Miró eine noch unvollendete Puppe. Tief in seine innere Gedankenwelt versunken führt der Künstler ein sehr intimes Zwiegespräch mit seiner Schöpfung; von seiner Umgebung psychisch isoliert schafft er eine unüberwindbare Sperre zwischen seinem Universum und der Welt des Greifbaren. Miró fühlte sich leidenschaftlich zur Bühne hingezogen, sein ganzes Leben lang spürte er das Bedürfnis, das Phänomen Theater mit seinen gestalterischen Mitteln einzufangen, er wollte alles erleben, "was in der Bühnen-

welt pulsiert", schrieb er 1932, "den Grundelementen des Theaters haftet etwas Wundervolles an". Mirós Auseinandersetzung mit der Bühnensprache vollzieht sich auf doppelte Weise: einerseits diente ihm die Bühne als Motیفundus zu seinen Staffeleigemälden; andererseits hinterließ er als Bühnen- und Kostümbildner hervorragende Schöpfungen, die seine Begeisterung für das Theatererlebnis vielfältig belegen.

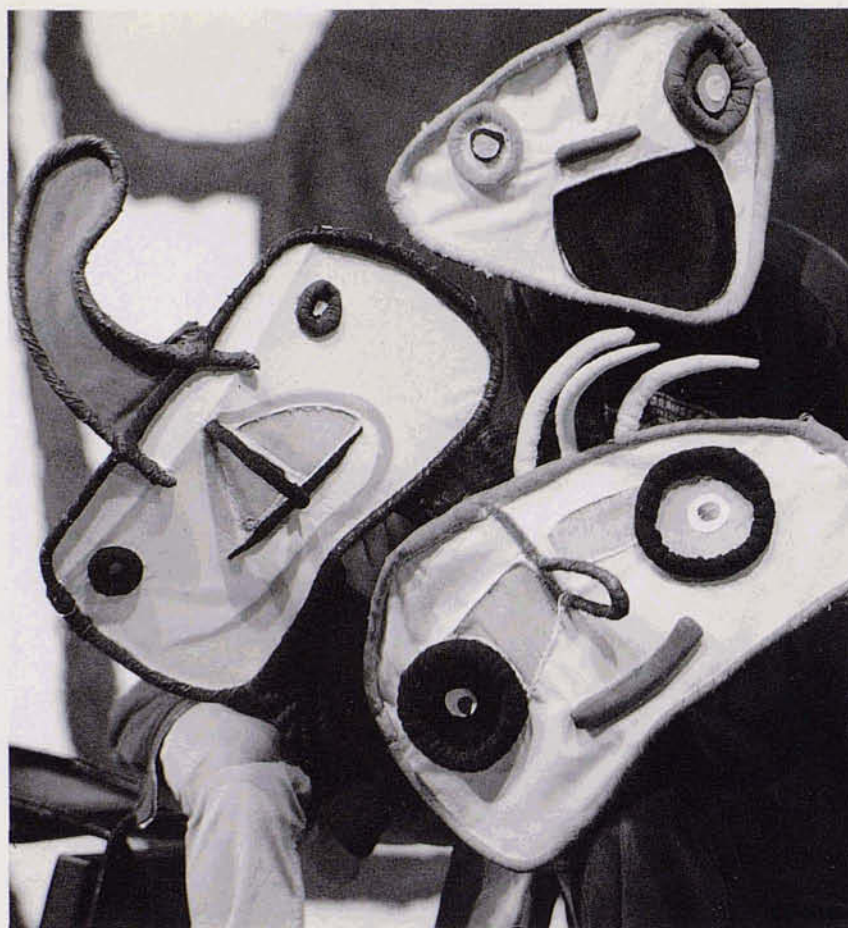
Das Theater in den Staffeleigemälden

In Mirós Malerei wiederholt sich oft die Figur der Tänzerin als Bildmotiv. Ihre Bewegungsabläufe bieten dem Maler als plastisches Element ein breites Feld für seine Experimente mit Formen und Rhythmen; mit dem Pinsel versucht Miró, den gleichen Freiheitsgrad auf der Leinwand zu erreichen wie die Tänzerin auf der Tanzfläche. Oft erinnert uns in solchen Gemälden die Zeichensprache des Malers an gewisse, eher für die Bühnensprache typische Ausdrucksmittel. Bei meinem Bild *Spanische Tänzerin*, muß man an die Monster in den Gemälden von 1941 denken; diese Tänzerin ist in ihrer Darstellung zu realistisch(...), sie sollte grausam lustig sein, mit Nägeln vernagelt, verzeichnet der Maler 1941.

Mit Bleistift (1917-1919) oder mit Ölfarben

(1921) porträtiert der Künstler schon in seinen frühen Schaffensjahren zahlreiche Tänzerinnen, die er mehr oder weniger naturgetreu malt. Allmählich verliert dieses Sujet unter Mirós Pinselführung seine Konturen, und ist beispielsweise in den Bildern um 1924 nur noch durch die metaphorische Anspielung auf die Bewegungsabläufe eines Tänzers zu erkennen. In den Gemälden aus dem Jahre 1928 verschmelzen die figürlichen Elemente der Tänzerin zu einer spannungsreichen, poetischen Synthese. Ihre fesselnde Geschlechtlichkeit evozieren archaisch stilisierte, symbolisch stark beladene Zeichen in den Werken um 1940. Kühn und selbstsicher dagegen ergreifen die Tänzerinnen aus dem Jahre 1945 Besitz von dem Raum, den Miró ihnen auf der Leinwand zuweist.

Zum ständig wiederkehrenden Thema der Tänzerin kommen in Mirós Malerei andere Gestalten aus dem Bereich der darstellenden Künste hinzu. Die *Commedia dell'Arte* dient Miró während seiner künstlerischen Laufbahn immer wieder als unerschöpfliche Quelle ständiger Inspiration. Ihre Hauptfiguren Pierrot und insbesondere Harlekin verwendet der Maler in zahlreichen Varianten als Bildmotive; so entsteht in Mirós Atelier 1924 ein veritables Meisterwerk: das Gemälde *Karneval des Harlekin*. Weitere



© CATALA-ROCA

DREI MASKEN FÜR MORI EL MERMA, 1977.

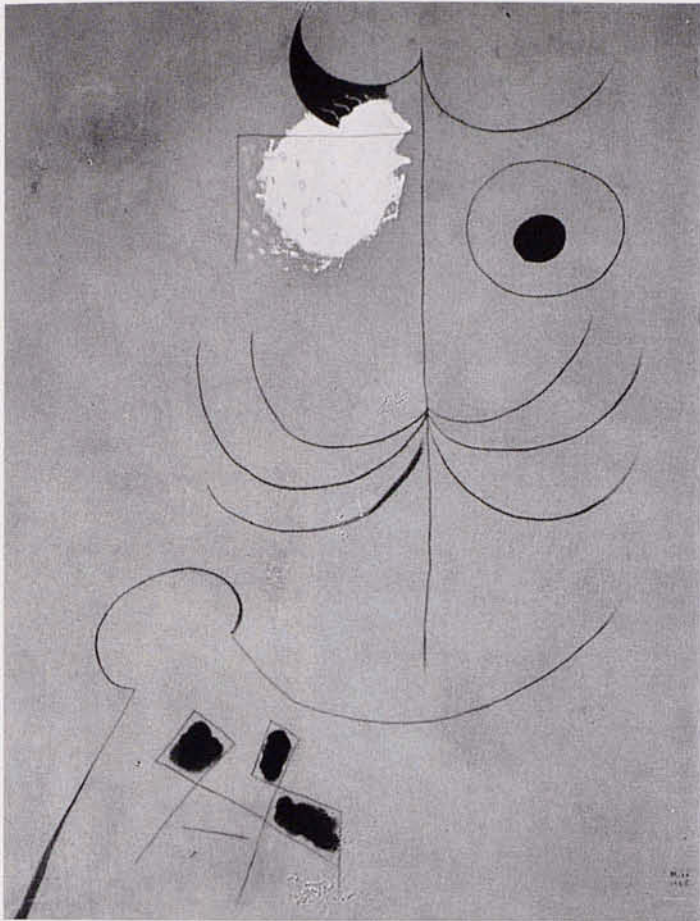
Sujets aus der Bühnenwelt bereichern in den nachfolgenden Jahren das Mirósche Universum und werden auf Gemälden wie *Die Opernsängerin* (1934), *Die schwermütige Sängerin* (1955) oder *Der Logenschließer der Music-hall* (1925) zu neuem Leben erweckt. Die kraftvolle Dynamik und Naivität des Zirkuslebens verlebendigen die Bilderzählung mit vitalem Charme: Gaukler und Clowns, Seiltänzer und Akrobaten, Zirkuspferde- von den frühen Zeichnungen um 1919 bis zu den Bronzeplastiken im Jahre 1970 haben die Akteure der Zirkuswelt im figürlichen Repertoire Joan Mirós ihren festen, angestammten Ehrenplatz.

Miró, Kostümentwürfe und Bühnenbilder

Für Miró war die Bühne weit mehr als ein Bildmotiv. Seine Begeisterung für die Theaterwelt läßt sich vor allem durch das Zusammenwirken zweier Grundthesen in seiner Einstellung zur Kunst erklären: sein ganzes Leben lang suchte Miró nach den poetischen Ausdrucksmöglichkeiten in der Bewegung, dem Rhythmus und der Farbe der plastischen Elemente; auch die Möglichkeit, durch die gemeinsame Aktion der Künste ein synthetisches Gesamtkunstwerk auf der Bühne zu schaffen, beschäftigte ihn immer

wieder. Daher ist es nicht verwunderlich, daß er sich den verschiedenartigsten Erscheinungsformen der darstellenden Kunst mit unbändiger Leidenschaft hingab. Diese Liebe trug im Laufe der Jahre zahlreiche Früchte: seine Arbeiten für *Romeo und Julia* (1926), *Jeux d'enfants* (1932), *Harlekin* (1935), *Mori el Merma* (1978) und *L'Uccello Luce* (1981) boten ihm Gelegenheit, einen lange gehegten Traum in Erfüllung zu bringen: "mit meinen bescheidenen Mitteln den Rahmen der Staffeleibilder zu sprengen, über ihre spärliche Grenzen hinauszuwachsen". Innerhalb des Theaters verschaffte Miró seiner plastischen Sprache eine radikal neue expressive Tragweite; durch diese Synthese zwischen darstellender und bildender Kunst gelangen die Hauptthemen in Mirós Vorstellungswelt zu neuer Intensität: die Liebe, die Unschuld der Kindheit, das Erträume, der verbitterte Kampf gegen die Tyrannei und die persönlichen Fantasmen des Künstlers, der Triumph des Begehrens: Leit motive, die sich durch das Schaffen Mirós ziehen und in der Bühnensprache eine unvermittelte, breitere Dimension annehmen. Picasso gewann den russischen Tänzer Diaghilew für die unbeschwertere, unkonventionelle Formensprache Mirós; daraufhin

schafft der Maler 1926 Dekorationen und Kostüme zum Ballett *Romeo und Julia* für eine Aufführung des Russischen Balletts. In seinen Entwürfen kreiert Miró eine Traumwelt ungeahnter Aussagekraft, so leidenschaftlich und intensiv in der Ausführung wie die Liebe, die zwischen den Tänzern während den Proben zum Ballett entsteht. Für die Vorhänge verwendet Miró einen riesigen Fuß ("die Kraft zieht man aus der Erde durch die Füße", wie er selbst einmal sagte), ein flammendes Herz, eine aufgerissene, weibliche Scham, die wie eine aufgehende Blüte aussieht, einen phallisch anmutenden, eingerollten Wurm, einen über Wolken schwebenden Stern, einen eingerahmten Mond und zwei ineinander verschlungene Personen, die eine männlichen, die andere weiblichen Geschlechts (wie ein Pfeil durchdringt der junge Mann den Körper der jungen Frau, ihre Haare werden von sanftem Wind gekräuselt). Am Ende des Balletts führt der Tänzer Romeo, als Flieger verkleidet, die Tänzerin Julia zum Himmel hinauf. In Paris löste die Aufführung, zum Teil wegen der absurden Handlung des Stücks, heftige Debatten aus. Die Surrealisten, von Breton und Aragon angeführt, entfachten in verbittertem Kampf das Feuer der Kontro-



DER LOGENSCHLIEßER DER MUSIC-HALL, 1925



ZEICHNUNG AUS EINEM ARBEITSHEFT JOAN MIRÓ

verse gegen Miró und seinen Mitarbeiter Ernst (der die Dekors zum zweiten Akt entworfen hatte); weder Flugblätter noch öffentliche Beschimpfung blieben den Künstlern erspart: Miró und Ernst hätten mit der reaktionären Bourgeoisie kooperiert, lautete der Vorwurf. Doch nicht alle teilten die Meinung des surrealistischen Zirkels; als er Jahre später die Geschichte des Russischen Balletts in einem aufschlußreichen Werk verfaßte, schrieb Lifar: "Was die plastische Prägnanz betrifft, gehört *Romeo und Julia* zu den besten Ballettaufführungen der Gruppe".

Im Jahre 1932 entwirft Miró die Ausstattung für *Jeux d'enfants*, das vom Russischen Ballett in Monte Carlo aufgeführt wird. Dieses Divertimento beschwört die Schelmenstreiche von Spielsachen herauf, die nachts Leben annehmen und einem kleinen Mädchen die wohlverdiente Ruhe verweigern. Miró schafft den Szenenvorhang, den Bühnenhintergrund, bewegliche Kulissen, die die Spielfläche nach Bedarf verwandeln und die Kostüme -hauptsächlich Trikots, mit originellen Motiven bemalt-; mit beschwingter Phantasie gestaltet Miró auch zahlreiche Accessoires, wie zum Beispiel zwei große mobile geometrische Formen: eine

weiße Kugel und einen schwarzen Kegel, an der Spitze gekrümmt und mit einer kleinen roten Scheibe versehen; beide Formen werden von Tänzern belebt, zu sehen sind nur noch Füße und Hände. Diese inspirierte, bis ins Detail durchdachte Ausstattung wird bevölkert von Kreisel, blinden Hühnern, Federballschlägern, Seifenblasen und Holzpferdchen. Auch die Personen scheinen in diesem Ballett einer mythischen Welt anzugehören: Akrobaten, Sportler, Amazonen und Reisende, die um das Mädchen und die Spielzeuggeister herum die vier Erdteile (New York, Rom, Paris und Moskau) bereisen. Im Gegensatz zu früheren Pantomimen bewegen sich in *Jeux d'enfants* die Spielsachen nicht etwa wie leblose, aufziehbare Roboter, sondern auf natürliche, fast menschliche Weise, was dem Plastischen und Dynamischen der Choreographie eine ungewöhnliche Aussagefähigkeit verleiht. Die visuelle Kraft, die geometrischen Formen und die prächtigen Farben Mirós lassen eine scheinbar äußerst naive Welt entstehen; in Wirklichkeit aber wird gerade dadurch veranschaulicht, wie schwer sich die Erwachsenen daran tun, sich in die Vorstellungswelt der Kinder hineinzusetzen.

Im Jahre 1935 tritt der Tänzer Joan Magri-

nyà in Barcelona auf: für die Figur des Harlekin entwirft Miró ein zauberhaftes Kostüm, in fein nuancierten blauen Farbirisationen ausgeführt. "Es muß so aussehen", verzeichnet Miró, "als würde ein verspielter blauer Lichtstrahl auf dem Tänzer gleiten (...), als wäre er von flüchtigem, fast durchsichtigem Lichtnebel umhüllt"; die Umrisse werden an manchen Stellen mit schwarzen kräftigen Strichen nachgezogen, "um eine energische Spannung auf der Bühne zu erzeugen". Die blaue Grundfarbe beleben zusätzlich eine karminrote Rose in der Hand des Tänzers und einige Karos in Schwarz, Rot und Grün. Aus einer Tasche, in magisches Gelb getaucht, zieht Harlekin "weiße Briefe und läßt sie wie Tauben in die Luft flattern". Von 1933 an konzentriert sich Miró auf das Projekt für ein Theaterspektakel, das er vollständig plant; seine Arbeitshefte veranschaulichen mit detaillierten Zeichnungen und Notizen einen Entstehungsprozeß, der sich bis zum Jahre 1935 erstreckt. Seine Arbeitsskizzen und Ideen dienten später als Vorbild für das Schauspiel *L'Oeil Oiseau*, 1973 in Saint-Paul-de-Vence uraufgeführt; 1981 gelangte dieses Stück unter dem Titel *L'uccello luce* in Venedig erneut zur Aufführung, eigentlich als eine Ehrung der Biennale

DAS BALLETT *JEUX D'ENFANTS*, 1932

an den Künstler. In seinen Skizzenheften schafft Miró ein verblüffendes Repertoire grotesker Gestalten, die einen bedrohlich oder furchterregend, die anderen naiv, wunderbar oder reizend. Der Maler selbst beschreibt mit eigenen Worten die Erscheinungsformen seiner persönlichen, symbolbefruchteten Motive: in den Blumen versteckte Pfarrer, bärtige, nackte Frauen, Mädchen-Blumen, befrachtete Männer, der eine mit Schnurrbart und der andere mit wogenden Brüsten, riesige Hände, wie Ausbuchtungen aus dem Boden ragend, schwebende Schnurrbärte, in Gaze verschleierte Frauen, verträumt mit einem Stern spielend, scheußliche, widerliche Pfarrer zwischen zerbrechlichen, geflügelten Mädchen, nackte Männer mit rotem, bebendem Geschlecht, Löcher, aus denen Arme, Beine, Köpfe und ganze Körper herauswachsen, eine Tänzerin in weißem, mit farbigen Schneeflocken besprenkeltem Trikot, als wäre sie nackt, die entblößten Geschlechtsteile männlicher und weiblicher Gestalten – ein offener und ein geschlossener Regenschirm –, die sich begierig einander entgegenrecken, Skelette und phantastische Figuren, auf die Dekors projiziert, monströse Erscheinungen, die einen mit überproportio-

nierten Köpfen, die anderen mit riesigen Handschuhen, Tänzer, die eine Person auseinandernehmen und dann die einzelnen Körperteile lose liegenlassen, ein nacktes Mädchen mit spinnenähnlicher Scham, noch ein Mädchen unter einer Kreuzform, und noch weitere Mädchen in weißen Trikots, mit eingesetzten Buchstaben, die das Wort "oiseau" bilden, eine schwarze Gestalt mit einer großen und einer kleineren Öffnung, "durch die Öffnung zeigt ein Mädchen einzelne Körperteile, ohne sich vollständig zu entblößen, als wolle sie damit noch zusätzlich erregen", prude Dorfmadchen und -jungen, die vergebens ihre gelbliche Nacktheit unter Glasfenstern in zarten, subtilen Farben zu bedecken versuchen, zum Schluß noch die Sterne, in dichtem Regen vom Himmel herabfallend... und dazwischen realistisch gekleidete Personen, in vollkommen banalen Gewändern, Künstler, die auf wundersame Weise in Erscheinung treten, von der Decke herabfallend, oder andere Personen, die zu dem Ballett keine Beziehung haben und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, indem sie die Musik ignorieren, als wäre ihnen fremd, was sich auf der Bühne abspielt.

In der 1981 gezeigten Version dienten drei

Hauptmomente im Handlungsschema als tragende Pfeiler für das Tun und Treiben dieser frappanten Phantasiewelt: erstens die Freude und das erstaunliche Gefühl, lebendig zu sein, mit verschiedenen Motiven im Hintergrund, wie etwa einer Leiter, einem Stern, einer weiblichen Scham, einem blauen Farbleck und einer Sonne; zweitens das Auftreten der Monster, der Abstieg in das interne Labyrinth auf einem Hintergrund in glühenden Lavafarben, und der fröhliche Tanz der Gestirne; und drittens der siegreiche Kampf des Poeten gegen das schreckliche Ungeheuer; zum Schluß floß strömendes Licht, ein Herz fiel vom Himmel und ein dichter Regen bunter Papierschnipsel überraschte die Tänzer. Auf dem Bühnenhintergrund sah man in animierten Bildern verschiedene Gegenstände und Ortschaften, die in Mirós Vorstellungswelt eine grosse Rolle spielten – wie z.B. die volkstümlichen Tonfiguren –, und zum Schluß noch sein Gesicht: das Gesicht des Poeten, des Malers, Urheber der Feier und Wegweiser auf der Reise in die Freiheit. Dieser glorreiche Sieg über die Schreckensgestalten war bereits 1978 in dem Schauspiel *Mori el Merma* (Tod dem Tyrannen) thematisiert worden. Schon in frühen Jah-



© F. CATALÀ ROCA

PROBE ZUM BALLETT *OËIL-OISEAU* IN DER FONDATION MAEGHT, ST-PAUL-DE-VENCE, 1968

ren war Miró auf Jarry und sein faszinierendes Theaterstück *Ubu roi* gestoßen; jahrelang schöpfte der Künstler Anregungen aus der Figur Ubus, gewissermaßen das Alter ego des katalanischen Merma. In dem Stück *Mori el Merma*, das von der Truppe Claca Teatre inszeniert wurde, entladen sich schließlich die Versuche Mirós, Ubus groteske Persönlichkeit zu ergründen. Für das inhaltsreiche, verspielte Schauspiel entwarf Miró Ausstattung und riesige Puppen in enger Zusammenarbeit mit der Gruppe. Bei der Uraufführung in Palma de Mallorca ließ der triumphale Einmarsch des Merma und seiner Gefolgschaft das Publikum vibrieren, nicht minder begeistert waren die Zuschauer im Barceloniner Liceu. Auf Hinweis Mirós reduzierten die Schauspieler ihre Bewegungen auf das Essentielle, robuste, aggressive Gesten sicherten kraftvolle Bühnensprache; die Puppen konzipierte Miró als wuchernde Puddingformen, quabbelig, ungelenk und bauchig, die lebhaft Farbakordik entfaltete sich durch reine, tellurische Einzeltöne in unbeschwerter Freiheit. Voller Gewalt waren die Gestalten auf der Bühne, aber auch grotesk und grausam, und gleichzeitig lächerlich, als wären sie Nachtmahren, und trotzdem ungemein witzig, mit Augen, Mün-

den und Bäuchen als allegorische Anspielung auf die Brutalität und auch die Plumpheit und Seichtheit der Macht.

Die Vorliebe Mirós für die Bühnensprache erklärt sich schon durch die Kunstvorstellungen dieses vielfältigen Gestalters: Musik, Bewegung, Form und Farbe, d.h. die Hauptelemente von Theater und Tanz, verschmelzen in Mirós Kunstauffassung zu einer unauflöslichen Einheit. Notizen aus dem Jahre 1940 dokumentieren die Betrachtungsweise des Künstlers: "Für die Arbeit auf großformatigen Leinwänden von Musikformen ausgehen, sie sollen das Poetische und das Musikalische anstreben und so selbstlos sein wie ein gutes Gedicht, wie die Geräusche, die wir im Freien erhaschen, wie ein Vogel im Flug. Überlegen und dann kühlen Kopfes gestalten, das Bild ohne Furcht und Zögern in Angriff nehmen, und immer an Jarry denken." Der berühmte Tänzer Vicente Escudero belegt mit eigener Erfahrung Mirós Worte: "Welch ein Erlebnis, ein Bild Mirós zu betrachten! Sie rauben mir den Schlaf. Diese Punkte, diese Farbflecke: das ist es, was mich inspiriert." Ähnlich erläutert Léonid Massine seinen Standpunkt: "Betrachtet man in seinen Gemälden die Abstimmung von Farben und Formen aufei-

einander, so verspürt man unwillkürlich Freude und hat Lust zu tanzen."

Zu den Arbeiten Mirós für die Bühnenwelt zählen ferner Plakatentwürfe für zahlreiche Theateraufführungen, Gruppen und Festspiele; auch beteiligte sich der Künstler oftmals an verschiedenen para-theatralischen Veranstaltungen, die parallel zu seinen Gemäldeausstellungen stattfanden. Seine Handschrift tragen unter anderem die Plakate für die Architektenkammer in Barcelona und für die Stadt Osaka.

Als bescheidenen Beitrag zum Miró-Jahr habe ich versucht, den Ausflug des Malers auf das ihm ungewohnte Territorium der Bühne zu beschreiben. Die Arbeiten Mirós im Bereich der darstellenden Künste sind dem großen Publikum eher unbekannt, obwohl sie im Gesamtwerk des Malers eigentlich eine außerordentliche Rolle spielen. In Zusammenarbeit mit dem Institut del Teatre betreut zur Zeit die Fundació Miró das Projekt für eine Ausstellung zum Thema: bereits 1994 werden die Ergebnisse vorliegen. Zweifellos eine gute Gelegenheit, um die vorstehenden Zeilen mit dem optischen Erlebnis zu ergänzen, um sich Miró in seiner Leidenschaft für die Bühnenwelt anzuschließen.